

Jafar Panahi : le cinéma, viscéralement

par Antony Fiant

« Il importe pour la société qu'elle soit productrice et protectrice d'artistes – sans lesquels elle se voue à l'opacité des motifs, à l'échec, souvent tragique. La victoire finale est toujours celle de la lumière – celle de l'invention – celle de la Joie – celle du bonheur – celle de la vie libre. Les totalitarismes se perdent de ne point concéder à la liberté de l'art. Ils sont défaits davantage par cette absence d'aura spirituelle que par toute autre faction. L'art est squelette des sociétés. »
(Louis Calaferte, *Perspectives*)

QUELLE FAUTE a bien pu commettre le cinéaste iranien Jafar Panahi pour être contraint en 2011 de réaliser un film expiatoire ironiquement intitulé *Ceci n'est pas un film* ? Aucune puisque tout ce que lui reproche la République islamique d'Iran est d'avoir préparé un film sur le mouvement de contestation de la réélection de Mahmoud Ahmadinejad en 2009 et d'avoir participé à des rassemblements la condamnant ; des faits interprétés comme relevant d'« activités contre la sécurité nationale et propagande contre le régime ». Pourtant il est condamné en décembre 2010 à 6 ans de prison, 20 ans d'interdiction de tourner des films, de quitter le territoire et de donner des entretiens aux médias. Désœuvré par l'absurde sentence Panahi décide néanmoins de tourner un film par procuration en faisant appel à son ami documentariste Mojtaba Mirtahmasb, lui aussi dans le viseur des autorités iraniennes. Le film est tourné en mars 2011, au moment où Panahi attend la décision de l'appel de son jugement, puis présenté en séance spéciale de la sélection officielle du festival de Cannes où il serait arrivé sur une clé USB dissimulée dans un gâteau. En octobre on apprenait la confirmation en appel

de la condamnation du cinéaste par la justice iranienne.

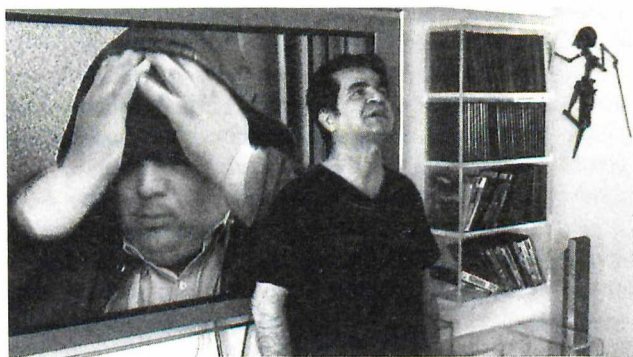
Ceci n'est pas un film retrace une journée entière de Panahi assigné à résidence. Privé d'autorisation de tourner, de moyens techniques et humains, d'espace, c'est-à-dire privé de la réalité iranienne, de la rue iranienne constituant jusque-là la principale source d'inspiration de ses cinq longs métrages (*Le Ballon blanc*, 1995, *Le Miroir*, 1997, *Le Cercle*, 2000, *Sang et or*, 2003 et *Hors jeu*, 2006), il démontre que le cinéma est pour lui une nécessité absolue. Philosophes, les deux cinéastes déclarent dans le dossier de presse du film : « Les merveilleuses possibilités du cinéma d'aujourd'hui ne laissent aucune excuse aux cinéastes sans production. L'essence révélatrice de l'art aide l'artiste à vaincre les problèmes mais aussi à transformer toute limitation en sujet de travail artistique à travers le processus de création. » N'empêche, ce besoin impérieux rend d'autant plus insupportable une condamnation considérée parfois avec détachement voire humour, mais aussi avec une infinie tristesse, qu'elle passe par des mots ou des regards hagards quand Panahi semble prendre soudainement conscience de la gravité et de l'impasse de sa situation.

Le film a l'intelligence de ne pas se focaliser entièrement sur un cinéaste faisant malgré tout du cinéma en montrant aussi le quotidien d'un homme dont la liberté de mouvement et d'activité est très limitée. On le verra boire du thé, nourrir un iguane, téléphoner – à Mojtaba Mirtahmasb, à son avocate, à sa famille –, regarder la télévision (fenêtre ouverte sur le monde diffusant des images du tsunami au Japon), consulter les rares sites internet laissés en libre accès par les autorités... Ce qui frappe dans l'ensemble de ces banales activités c'est l'isolement total du cinéaste, l'absence des corps qui en découle. Deux cas de figures se présentent alors et se rejoignent parfois. Soit Panahi est contraint à des relations téléphoniques, soit ses visiteurs sont délibérément laissés hors champ.

Dans le premier cas on peut mentionner l'exemple d'un

autre ami cinéaste, bloqué dans les embouteillages d'un Téhéran très agité, lui téléphonant pour prendre des nouvelles et qui se voit obligé d'abrégé la conversation car il est arrêté par une patrouille de police intriguée par la présence d'une caméra dans sa voiture. On pense alors à Avi Mograbi (plus particulièrement la conversation téléphonique avec l'ami palestinien dans *Pour un seul de mes deux yeux*), confronté à un autre type de limitation de mouvements, dans un pays, Israël, régulièrement désigné comme l'ennemi juré par Ahmadinejad en des termes d'une violence inouïe. Dans le second cas de figure, le maintien hors-champ des visiteurs obéit à une double logique ; celle de la protection de leur identité vis-à-vis des autorités, mais aussi celle de renforcer délibérément l'isolement du cinéaste. Il ouvre ainsi sa porte tel un détenu venant chercher sa pitance quand son repas lui est livré, ou bien, cette fois sur un mode humoristique, il refuse à sa voisine la garde d'un insupportable petit chien aboyant hargneusement sitôt qu'il aperçoit la caméra de Mirtahmasb et effrayant l'iguane. On peut y voir un métaphorique rappel à l'ordre, un rappel de l'interdiction de filmer. C'est que derrière l'opposition entre ce chien autoritaire et le docile iguane rampant sur les étagères de la bibliothèque, se devine le rapport de force croissant ces derniers temps entre le pouvoir et le cinéma iraniens.

La première manifestation concrète du désir de faire tout de même du cinéma passe par l'exercice du commentaire de séquences. Puisqu'il lui est interdit de réaliser des films, Panahi revient sur son œuvre. Un extrait du *Miroir* est tout d'abord l'occasion d'un aveu d'impuissance. Il admet devoir renoncer – à l'instar de sa jeune héroïne – aux plateaux de tournage. Puis des scènes de *Sang et or* et du *Cercle* renvoient plus explicitement à ce dont on le prive : la direction d'acteurs et la scénographie. Dans les deux cas Panahi fait preuve d'une grande humilité en minimisant son rôle dans l'élaboration des deux scènes montrées sur l'écran de télévision de son salon. Et lorsqu'il est



Jafar Panahi dans *Ceci n'est pas un film DR*

soudain rattrapé par la nostalgie d'un temps où il tournait dans une relative liberté, Mirtahmasb, toujours bienveillant, l'interrompt et le rassure en lui disant que ce qu'ils sont en train de faire c'est aussi du cinéma. Ceci *n'est* peut-être pas un film, mais c'est en tous les cas un film en train de se faire, de s'inventer (et c'est là un autre point commun avec Avi Mograbi).

Panahi a fait venir Mirtahmasb chez lui pour le filmer lisant un scénario. Sa condamnation ne le lui interdit pas et, espère-t-il, cela permettra au spectateur d'imaginer ce qu'aurait pu être le film. Il commence alors à révéler l'histoire, celle d'une jeune fille séquestrée par ses parents refusant de la laisser entrer dans une école d'art pour laquelle elle a réussi le concours d'entrée sans les en avertir. Puis Panahi demande à son complice d'interrompre la prise de vue. Celui-ci, plein de bon sens, d'ironie mais aussi d'humour, lui rétorque alors : « Arrête de faire ton réalisateur, contente-toi de lire ton scénario. » Chacun sa place donc mais dès que Mirtahmasb aura le dos tourné il redeviendra pleinement non pas réalisateur (il avoue à deux reprises ne rien connaître à la technique) mais cinéaste.

Pour l'heure Panahi ne peut se contenter de la lecture du scénario et dans un réflexe scénographique il prépare le tournage virtuel d'une scène dans le salon de son appartement ^{1/}. Il aménage donc l'espace en fonction de sa scène, des marques scotchées au sol délimitent la pièce fictive. Pour cela il s'inspire du lieu dans lequel il avait prévu de tourner grâce à l'enregistrement de ses repérages sur son téléphone portable. C'est là pour le cinéaste l'occasion de rappeler que d'autres de ses scénarios avaient été refusés par les autorités mais

^{1/} Comme témoignage de son amour du cinéma remarquons la présence d'une collection de caméras dans ce salon et de nombreuses photos de réalisateurs et acteurs dans la cuisine.

^{2/} Le film n'en dit rien mais au moment des faits la presse française rapportait que la police avait saisi sa col-

le qu'aucun d'entre eux n'avait provoqué une descente de police à son domicile ^{2/}. Panahi répète donc un premier plan avec une chaise en guise de fenêtre,

un coussin en guise de lit. Il fait les gestes et mouvements de ses personnages, décrit des mouvements de caméra. A l'enthousiasme communicatif du cinéaste, succède pourtant très vite doute puis désespoir. Il arrête subitement de « jouer » et prononce une phrase terrible de lucidité : « Si on peut raconter un film à quoi bon le réaliser ? », avant de sortir du champ pour se réfugier dans sa chambre, tel un enfant soudainement maussade quand son jeu ne prend pas la tournure escomptée.

Plus loin il se repique pourtant au jeu en déclarant à Mirtahmasb : « Je ne sais pas quoi faire, laisse-moi raconter une autre scène ». Il montre alors les deux jeunes actrices choisies pour son film en photo sur son téléphone portable puis mime une nouvelle scène. Cette fois ce sont les bruits provenant de l'extérieur qui mettent un terme au jeu. Il faut dire que depuis le début du film les sons hors champ de pétards et de sirènes sont omniprésents ; sont-ils le fruit d'une insurrection ou bien de la fête du feu organisée ce jour-là à Téhéran en dépit de son interdiction proclamée par les autorités ? Alors Panahi va filmer l'extérieur avec son portable, depuis ses fenêtres, sans qu'on sache exactement quoi, Mirtahmasb restant en retrait. Et il semble considérer ces événements comme plus importants car il enlève à ce moment-là ses marques au sol et il ne sera plus question de ces répétitions.

Dans l'ultime séquence Panahi transgresse l'interdit dans un geste admirable, réponse pleine de liberté et de courage à ceux qui s'échinent à le tuer artistiquement. La nuit est tombée sur Téhéran, Mirtahmasb filme Panahi à la table de sa cuisine, lequel filme avec son téléphone portable. « Je m'ennuie donc je filme » dit-il. Mirtahmasb insiste

alors sur l'importance de « continuer à documenter » la situation de l'Iran. Pour lui, « ce qui compte c'est que les caméras restent allumées, l'essentiel c'est

lection de dvd couvrant toute l'histoire du cinéma. On ne savait pas les œuvres de Renoir, Lang, Murnau, Antonioni ou Godard à ce point subversives qu'elles menaceraient la République islamique d'Iran d'aujourd'hui !

d'avoir des images». Il cite alors un dicton, « Quand les coiffeurs n'ont pas de clients, ils finissent par se coiffer les uns les autres », plaisante même en déclarant : « Si on m'arrête, tu auras des images de moi » ^{3/}. Mirtahmasb, décidant de rentrer chez lui vue l'heure tardive, pose sa caméra sur la table mais la laisse en marche. Panahi l'accompagne en le filmant avec son portable jusqu'à l'ascenseur. Un jeune homme en sort, Mirtahmasb sort du film, mettant ainsi un terme à la procuration établie depuis le premier plan, attribuant toute la subjectivité de la fin du film à Panahi. « Revendiquer aujourd'hui la subjectivité, qui est l'aptitude que nous avons à faire varier notre rapport à la réalité, n'est nullement refluer sur l'intimité de la vie privée. C'est un acte résolument politique qui ne se résigne pas à ce que des rapports humains soient considérés comme des rapports de chose ^{4/} », écrit François Laplantine. On ne saurait mieux décrire l'ultime mouvement du film en même temps que son propos tout entier.

Une conversation s'engage donc entre le cinéaste et ce jeune homme, étudiant à la faculté d'art, gardien de l'immeuble collectant les poubelles. Le lien viscéral entretenu par Panahi avec le cinéma éclate alors, au péril de sa liberté conditionnelle. Il se laisse en effet tenter par le potentiel cinématographique de la situation, accédant à l'incitation du jeune homme lui faisant remarquer qu'il serait regrettable de continuer de filmer leur rencontre avec le téléphone portable alors qu'une caméra professionnelle trône sur la table de la cuisine. Panahi s'exécute et le filme dans l'ascenseur, s'arrêtant à chaque étage pour ramasser les poubelles, dans un mouvement marquant un jubiloire bien qu'éphémère retour aux affaires, dans une

plongée, même restreinte, vers la réalité iranienne. Les sujets de conversation se succèdent jusqu'à l'arrivée au sous-sol. Quand ils en sortent pour déposer les

3/ De fait, Mojtaba Mirtahmasb a été arrêté et incarcéré le 18 septembre 2011.

4/ François Laplantine, *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Beauchesne, 2009, p. 26.

poubelles sur le trottoir où un feu et des sons rappellent le climat entre fête et insurrection régnant sur Téhéran, le jeune homme, tout aussi bienveillant que Mirtahmasb met en garde le cinéaste : « Monsieur Panahi n'approchez pas ils vont vous voir filmer ». Le mouvement de caméra s'arrête là. Fondu au noir.

Fort légitimement on s'est interrogé sur la nature documentaire ou fictionnelle de cette séquence. Fort heureusement aussi on n'a pas tranché. Cela eut été indécent car cette séquence signifie clairement la victoire du cinéma, à défaut de celle de Panahi. Et puis, « Le spectateur ne sait pas ce qu'il en est de la manipulation. Le film lui apprend même à ne pas savoir, à accepter de ne pas pouvoir savoir ^{5/}. »

Dans un ultime pied-de-nez aux autorités iraniennes, Panahi et Mirtahmasb ont ainsi constitué leur générique de fin :

An effort by :
Jafar Panahi
Mojtaba Mirtahmasb
Thanks to colleagues :

.....
.....
.....

Many Thanks to :
.....
.....
.....

Dedicated to :
Iranian Filmmakers

On en est là. Il nous reste à espérer que ce film n'est pas un baroud d'honneur.

Antony Fiant

^{5/} Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, p. 36.